

VEGA Lope DE Y MONTESER, F., *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, eds., estudio y notas de Celsa C. García Valdés, *Anejos de RILCE*, n° 6, Pamplona, EUNSA, 1991, 269 pp.

Anejos de RILCE nos ofrece otra novedad editorial: la edición conjunta de la tragicomedia *El Caballero de Olmedo* de Lope y su versión paródica en la comedia burlesca que con el mismo título escribió F. Monteser. Su autora, Celsa Carmen García Valdés, reconocida estudiosa del teatro del S. d. O., da un paso más, importante, no sólo en la divulgación de textos dramáticos áureos sino en el estudio de la no muy atendida comedia burlesca, cuyo resultado es una visión más amplia y completa del panorama teatral del XVII.

Muy interesante es el capítulo, *Un hecho histórico y su proyección literaria* (pp. 9-16), que abre el estudio preliminar. Según se recoge en una Provisión fechada en Burgos el 28 de noviembre de 1621 y conservada en el Registro General del Sello de Simancas, al atardecer del 6 de noviembre de 1521, muere don Juan de Vivero, caballero de Santiago y regidor de Olmedo, en una emboscada preparada por su convecino Miguel Ruiz en venganza de un agravio. A partir de ahí, la historia deja paso a la leyenda y al recuerdo en una copla, popular a principios del XVII: «Que de noche le mataron/ al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo». García Valdés comenta la posible existencia de un romance contemporáneo a los hechos de 1521 y de un baile, llamado *del caballero*, tan popular a principios del XVII como la copla, según los testimonios disponibles (p. 12). Hay, incluso, una versión impresa del *Bayle famoso del caballero de Olmedo*, publicado en la VII Parte de las *Comedias* (1617) de Lope de Vega, con atribución a éste, que hoy es discutida (p. 13). De esta popularidad es muestra también su paso al teatro con la comedia *El Caballero de Olmedo o la viuda por casar*, «que es, hoy por hoy, la derivación más antigua constatada del tema del Caballero» (p. 13), de la que existe en la Biblioteca Nacional de Madrid, un manuscrito fechado en 1606, sin nombre de autor, y da lugar a diversas conjeturas de autoría, si bien G. V. se inclina prudentemente por considerar la comedia de 1606 como obra anónima, mientras no se tengan otras evidencias (p. 14). Lope de Vega, por su parte, que conocía la copla, la utiliza en tres ocasiones, antes de la redacción de su famosa tragicomedia: en la comedia *El santo negro Rosambuco* y «a lo divino»

en sus *Auto del pan y del palo* y *Auto de los cantares*. G. V. con buena erudición añade nuevos testimonios, la mayoría de carácter entremesil, a los recogidos por F. Rico en su edición¹, que corroboran la popularidad del tema (p. 15):

— El baile final del *Entremés de mentiras de cazadores y toreadores* de F. Bernardo de Quirós, representado en 1652,

— la *Loa de Juan Rana*, impresa en *Rasgos del ocio, segunda parte* (1664) a nombre de Moreto y en 1691, en *Floresta de entremeses* a nombre de F. de Avellaneda, que había sido representada en 1662,

— la *Loa a la duquesa de Medina de las Torres* de Andrés Gil Enríquez, impresa en *Ramillete de saynetes* (1672),

— el *Entremés del desafío* de Matías Godoy, impresa en la misma colección, y

— el entremés *La renegada de Vallecas*, impreso en *Flores del Parnaso* (1708).

El segundo capítulo se centra en la tragicomedia de Lope de Vega y atiende a la terminología genérica, cronología, situación de la obra en la producción dramática del autor, su análisis y la postura de la crítica. Del primer aspecto trata en *Lope y la tragicomedia* (pp. 17-20) que resuelve con juiciosa precisión. La tragedia en la época barroca, la postura de Lope ante el género, su *Arte nuevo* y las observaciones de Morby y Bradbury autorizan el término de tragicomedia «en composiciones de intenso dramatismo, pero que, por alguna razón, no pueden ser clasificadas como tragedias» (p. 20). Y *El Caballero de Olmedo* lo es porque le falta «el estilo superior», la elevada condición de sus personajes y mezcla lo trágico con lo cómico. A continuación, en *El Caballero de Olmedo: Cronología y situación dentro de la obra dramática de Lope de Vega* (pp. 20-22) aborda el estado de la cuestión sobre la fecha de redacción de la obra y su consiguiente situación dentro de la producción dramática de Lope. La tragicomedia se imprime por primera vez en el volumen *Veintiquatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España, Frey Lope Félix de Vega Carpio* (Zaragoza, 1641, por Pedro Vergés), pero la fecha de redacción no se conoce con exactitud, si bien la crítica acepta en general que fue escrita hacia 1620-1621. Conjeturas aparte, el quinquenio 1620-1625 en que se sitúa la fecha de redacción corresponde a la época de plena madu-

¹ Madrid, Cátedra, 1981.

rez, aunque todavía no habían aparecido algunas de sus obras maestras, tales como *El castigo sin venganza* o *La Dorotea*. Esta obra de madurez, «redactada con esmero, desmiente rotundamente la acusación tantas veces lanzada contra Lope de descuidarse en la estructuración de sus piezas»: la estructura es menos episódica y espontánea que en sus obras del primer periodo (1579-1598), hay menos enredo, mayor concentración sobre el tema y más unidad de trama (p. 22). En el *Análisis de su obra* (pp. 22-28), estudia la trama de la tragicomedia, que Lope construye con motivos, expresiones y giros que recuerdan la poesía cancioneril del XV y en la que se ofrecen dos planos: una parte realista y un plano trascendente y misterioso que se va insinuando a través de presagios. G. V. al referirse a las justas en las que sobresaldrá don Alonso por su gallardía y habilidad en el manejo del rejón, lo que acrecienta la envidia y celos de don Rodrigo, comenta que «estos sentimientos, paradójicamente, se agravan cuando don Alonso le salva la vida» (p. 24). Quizá en esta reacción no haya tal paradoja: don Rodrigo queda totalmente desacreditado ante su dama; planea matar a don Alonso, rival de amores, y, además, según el código de comportamiento caballeresco, contrae una deuda con quien le salva la vida, por lo menos hasta corresponderle con otro favor. Tal cúmulo de infortunios aumenta su odio y deseo de venganza. Termina este segundo capítulo con *El Caballero de Olmedo y la crítica* (pp. 28-32), en donde reúne las consideraciones críticas más relevantes acerca del significado de la obra, la presencia de *La Celestina* y aspectos métricos. Menciona la interpretación reciente de Ricardo Domenech, que a partir de las relaciones entre literatura y mito, ve, por un lado, un mito de superficie, el del caballero y la muerte de cuño medieval y un mito subyacente, el de Caín y Abel, en la rivalidad de don Alonso y don Rodrigo, en la rivalidad de las dos ciudades de Medina y Olmedo y en la envidia, clave del mito (p. 32).

El tercer apartado comprende el estudio de la comedia burlesca de Monteses, que inicia centrandó genéricamente para detenerse posteriormente en sus antecedentes y llegar a comprender ya en el XVII «en qué contexto y ambiente propicios se desarrolla la comedia burlesca» (p. 34). El repertorio de comedias burlescas, que tienen como objetivo principal provocar la risa por procedimientos paródicos, no llega a 40, aunque la investigación es todavía muy limitada. Se las distingue añadiendo «burlesca» al habitual «famosa», pero es sabida

la dificultad que entraña el deslindamiento terminológico. G. V. va rastreando diversos antecedentes en que la burla y la sátira hacen presencia. Ya en el XVII, se hace manifiesto el aumento del gusto por lo satírico y burlesco, que se nota tanto en el *Romancero General*, en la prosa, poesía y teatro, donde los entremeses serán las formas más próximas a la comedia burlesca. Este gusto por la risa en el S. d. O. creará un favorable contexto en el que nace y se desarrolla la comedia burlesca. Hubiera convenido quizá en esta exposición detenerse en la parodia como procedimiento burlesco, dada la confusión terminológica existente que en ocasiones hace sinónimos los tan manejados términos de satírico, burlesco o paródico. La figura, poco conocida, de Monteser se comenta a continuación (pp. 41-44). Los pocos datos sobre su vida, no impiden saber que era conocido en su época, sobre todo por sus entremeses y, en especial, por la comedia que tratamos, según la bibliografía que la editora nos ofrece. La comedia se representó en 1651 ante Felipe IV. El mismo año se imprime en Alcalá; en 1653 en Lisboa y posteriormente se edita varias veces como suelta. Hay también un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid. En opinión de G. V., Monteser conocía el *Bayle famoso del caballero de Olmedo* y las dos obras dramáticas anteriores: la comedia anónima de 1606 y la tragicomedia de Lope. Para su parodia debió de tener en cuenta las tres, pero siguió más de cerca la de Lope (p. 45). De nuevo un buen análisis de la comedia en que se delimitan las parodias concretas respecto de la tragicomedia y que cumplen el doble propósito de Monteser: parodiar la obra de Lope y criticar las convenciones dramáticas más frecuentes (pp. 44-52).

El siguiente apartado, *La composición métrica*, compara la versificación de los dos autores y extrae las siguientes conclusiones: la obra de Lope tiene mayor variedad métrica, y aunque la comedia burlesca por lo general tenía menor extensión presenta menos cambios estróficos porque no es necesario que tengan una función dramática.

Termina el estudio preliminar con los apartados dedicados a la *bibliografía*, muy útil y variada, sobre la comedia española y el teatro de Lope, en general; en particular de *El Caballero de Olmedo*, la literatura burlesca y *El Caballero de Olmedo* de Monteser; y los *criterios de edición*. Para la edición de Lope sigue el texto *princeps* en la *Veintiquatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España*, Frey Lope Félix de Vega Carpio... sacadas de sus verdaderos originales, Zaragoza, 1641, por Pedro Vergés, en concreto el ejemplar R-13875

de la Biblioteca Nacional de Madrid. Tiene en cuenta algunas enmiendas de editores anteriores, especialmente Rico y Profeti. Para Monteser revisa todas las fuentes existentes (pp. 71-74), pero al fijar el texto se atiene a la impresión de Lisboa² que parece el más antiguo de los consultados, el más completo y seguramente el más cercano al texto de Monteser y es utilizado como texto base de la edición. El texto de Barcelona³, sigue básicamente al anterior y un manuscrito⁴, que no puede ser texto original de Monteser ya que está incompleto y los versos que faltan son necesarios para la métrica y el sentido, por lo que no pueden ser debidos a interpolaciones de las impresiones. El manuscrito puede ser copia de la impresión de Lisboa, si bien cabe la posibilidad de que tanto el texto de Lisboa como el manuscrito se basen en un texto anterior a 1651. Lo claro es que el texto de Lisboa no se hizo sobre el texto manuscrito. Incluye un cuadro con las variantes de los textos de A (Lisboa), S (Barcelona), y MS.

Las ediciones de la tragicomedia y de la comedia burlesca son excelentes. El criterio que sigue en la fijación de ambos textos es correcto y sus enmiendas acertadas. Por citar algunos casos véanse los versos 37 («/él/, Fabia, te informará»), 112 («como toda parecía»), 178 («tan /honesto/ amor me inclina»), y 1006 («Sí haré, falso testimonio») de *El Caballero* de Lope, o el verso 148 («que yo me enamore a /tiento/»), avalado por el verso 174 («Adiós, mi galán a tiento») de *El Caballero* de Monteser. Las anotaciones, muy documentadas, consiguen el equilibrio difícil, pero preciso, en ediciones de este tipo, entre lo necesario y la erudición. Los textos quedan suficientemente aclarados y son de interés y utilidad tanto para los iniciados como para los estudiosos. Quizá hubiera convenido, no obstante, en la anotación de *El Caballero* de Lope, aludir en los vv. 79-82 a los términos propios de la caza con que don Alonso describe el cabello de Inés, a través de *liga* y *redes tendidas*. Igualmente en el verso 83 («Los ojos, a lo valiente») convendría tal vez anotar «a lo valiente», para no restringir su sentido a valentía, como un juego alusivo a esta técnica utilizada en la pintura y de gran estima en el XVII. En el verso

² *Doce comedias las más grandiosas ... de los mejores y más insignes poetas. Ahora de nuevo impresas* por Pablo Craesbeeck, Lisboa, 1653.

³ Suelta, s.l., s.a. Consta el nombre del autor. Mesonero Romanos la recoge en la B.A.E., volumen XLIX, tomo II, pp. 157-171.

⁴ Figura en el número 445 del *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* de A. Paz y Meliá. G. V. maneja un microfilm facilitado por dicha biblioteca, signatura MS. 16.868.

681 («¡Qué buen listón!») reconozco la exclamación irónica que contiene, sin embargo no veo necesario el juego que puede establecerse con listón «filete», término arquitectónico. Don Alonso, que espera encontrarse en la reja el listón verde de doña Inés, al ver en su lugar dos hombres en la reja exclama entre sorprendido, irónico y dolido este verso. Creo que el verso 1075 («a los rábanos de Olmedo») debiera anotarse como en el verso 1871 («rábanos de mi lugar»). Y ya en los versos 1113-1117, quizá aludir a los dos tópicos que insistentemente aparecen en la poesía: uno de ellos, de carácter petrarquista, establece que los pies de la dama al pisar en la hierba hacen nacer flores; el otro es el típico trueque de atributos en que las flores son las estrellas de la tierra y las estrellas son las flores del cielo: «después que las bellas/ plantas de Inés goza el valle, /tanto florece con ellas, / que quiso el cielo trocalle/ por sus flores sus estrellas». En *El Caballero* de Monteses, los versos 2-6 podría ser que parodiaran también la terminología amorosa en *dar celos* y *picarse*. Además *picarse* «se dice también de los animales que están en celo, por haber conocido hembra» (*Aut.*), lo que no sería muy descabellado en el ambiente paródico en que va a transcurrir la comedia. En los versos 22-24, debería quizá anotarse *bosquejo* y los *lejos*, como lo hace en los versos 583-586. Los versos 1658-1660 pueden resultar oscuros para lectores ocasionales y convendría aclarar su significado 'traed al sospechoso para ver si las heridas del muerto vuelven a sangrar' y anotar que se creía que en presencia del asesino las heridas del asesinado sangraban. Calderón en *A secreto agravio, secreta venganza*⁵ hace referencia a esta creencia. También Shakespeare en *Ricardo III*⁶. Finalmente, podría aclararse que los versos 448-452 aluden a un cuento folclórico, recogido en sus diversas variantes por M. Chevalier⁷. En todo este excelente trabajo de G. V. sólo se echa de menos la existencia de un índice de términos anotados, imprescindible para su fácil localización y consulta.

Blanca Oteiza
GRISO

⁵ Ed. Valbuena Briones, Madrid, CC, 1976, II, vv. 511-513.

⁶ *Obras Completas*, volumen I, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 820b-821a.

⁷ *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 216-218.